

LA PERFECTION, LE CHEMIN, L'ORIGINE.

JEAN STAROBINSKI.

I.

De la perfection.

Toute œuvre est en chemin vers l'Œuvre.

Telle fut la pensée qui longtemps accompagna les poètes et les artistes. Le désir de parfaire, d'accomplir, fut inséparable du souci d'attester un savoir et un pouvoir. La perfection, c'était ce qu'ils ne possédaient pas, mais qu'ils avaient charge d'atteindre et d'ajouter au monde. Pour quelques-uns, c'était ce qui rendait plus complète la beauté du monde. Ils n'avaient pas le droit d'être satisfaits avant d'y être parvenus. Ils voulaient être insurpassables, ou rien. Cette pensée s'est perpétuée sous différents aspects au cours des siècles : nous la reconnaissons encore dans le projet des œuvres en forme de monde qui fut rêvé pendant le siècle qui prend fin.

La perfection passe pour avoir été l'idéal du classicisme. C'est la pensée romantique, surtout, qui attribua cet idéal au classicisme, pour le critiquer ou le regretter. De fait, la plupart des artistes romantiques demeurèrent attachés à l'idéal de la perfection. Ils lui conférèrent même une idéalité transcendante. Ils lui attribuèrent parfois les qualités contradictoires de la totalité et de l'illimité. Dans la prose exaltée de son *Brouillon général*, Novalis écrit, au tournant du dix-neuvième siècle :

Aucune perfection ne s'exprime isolément ; l'objet parfait exprime en même temps tout un monde apparenté. C'est pour-quoi la voile de la vierge flotte autour de ce qui est parfait en tout genre, — voile que le plus léger contact dissout en un parfum magique qui devient le chariot de nuées du voyant. Ce n'est pas seulement l'antiquité que nous voyons. Elle est le ciel, la lunette d'approche et l'étoile fixe en même temps — et donc l'authentique révélation d'un monde supérieur. Qu'on ne croie pas trop rigide-ment que l'antique et la perfection sont fabriqués. (...) Ils sont façonnés, oui, comme l'est la femme aimée par le signe convenu que lui fait dans la nuit son ami, comme l'étincelle par le contact des corps conducteurs ou l'étoile par le mouvement de l'œil. Exactement comme l'étoile apparaît dans la lunette d'approche et la traverse — de même une présence céleste dans une figure de marbre. À chaque coup successif du perfectionnement, l'œuvre s'échappe hors de la portée du maître, à des mondes de distance. (...) L'artiste appartient à l'œuvre et non pas l'œuvre à l'artiste.

Ainsi, déclare Novalis, l'œuvre est beaucoup plus que l'artiste : elle lui échappe et « devient l'organe inconscient et la propriété d'une puissance supérieure ». N'est-elle pas révélatrice, cette pensée qui, commençant par affirmer que tout objet parfait nous apporte le message d'un *monde*, finit par mettre ce monde hors de notre portée ? Remarquons ici que le respect de Novalis pour l'antique est l'expression du goût néo-classique de son époque. Ce goût est imprégné de nostalgie. Il fait de la perfection une chose du passé, aussi éloignée de nous que l'étoile qui apparaît dans le télescope.

La perfection ne serait alors qu'une chimère ou un grand regret — un défi auquel seule l'imagination peut répondre. « Hors

¹ Novalis, *Das allgemeine Brouillon*, n° 1912, dans *Gesammelte Werke*, éd. C. Seelig, 5 vol., Herrliberg-Zürich, 1946, t. IV, p. 12. Trad. J. S.

l'Être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas »² : c'est ce que dit un personnage de Rousseau, qui fait ainsi de la beauté la rivale chimérique de Dieu et la complice du néant. Selon une forte maxime de Goethe, « la perfection est la norme du ciel, tandis que vouloir la perfection est la norme de l'être humain »³. L'idée fut répétée et variée de mille manières. « *Art is long, and time is fleeting* », regrette Longfellow en paraphrasant un aphorisme hippocratique. Baudelaire traduira ce vers dans « Le guignon » (*Les Fleurs du Mal*, XI) :

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage !
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.

et il en répètera l'idée dans « La mort des artistes » (*Les Fleurs du Mal*, CXXIII) :

Pour piquer dans le but, de mystique nature,
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots ?

L'Œuvre est toujours par-delà. Toute œuvre défie l'impossibilité de l'Œuvre. Un écart irréductible marque la séparation entre ce que l'artiste produit et ce qu'il aura désiré accomplir. À supposer même que l'Œuvre fût accomplie, Novalis nous avertit qu'elle n'appartient plus à l'artiste. Toute une tradition doctrinale, issue de Platon et venue jusqu'à nous à travers la Renaissance et le romantisme, met si haut l'idée de la perfection (ou la perfection de l'idée), qu'elle désespère de l'image qu'en peuvent donner la main ou la parole consciente.

² J.-J. Rousseau, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, sixième partie, lettre VIII.

³ Goethe, *Sprüche in Prosa, Sämtliche Werke*, 6 vol. Stuttgart, 1863, t. I, p. 270.

Du platonisme dont je parle, l'anti-art contemporain, issu du dadaïsme (lui-même issu de l'ironie romantique), est peut-être l'héritier paradoxal. Mais, contrairement au platonisme, il n'affirme pas l'existence d'un Bien et d'un Beau hors d'atteinte : il désespère de tout. Il n'y a que peu d'étapes intermédiaires — il est vrai *décisives* — entre la négation qui rend humblement hommage à la perfection (peut-être volontairement manquée), et la négation qui affecte le projet de l'art lui-même. Ce passage à la limite, qui fut l'un des aspects de la pensée romantique, a pris pour théâtre, de nos jours, les galeries et les musées, dans des exhibitions d'objets naufragés, ou dans des cérémonials de destruction, — funéraires ostentatoires de la notion même d'« œuvre d'art ». Macabre façon de reprocher aux musées d'être des *columbaria*. On y vit se conjuguer l'ironie tournée contre soi-même, et la critique socio-culturelle : auto-dérision clownesque, et gesticulation de la révolte héroïque, jeu et accusation rassemblés en un seul défi. Malgré l'épuisement du genre de l'installation, il est encore des artistes qui n'osent se présenter qu'en récusant leur statut d'artiste, pour mieux combattre (en leur esprit) un monde livré au mal. À les en croire, ils ne montrent leurs travaux que par mégarde, faute de mieux. La dénonciation a le choix entre divers procédés : tantôt le saccage pur et simple, tantôt la mise en évidence exacte, mais sarcastique, de la piteuse « réalité » quotidienne. Ai-je besoin de citer des exemples de ce faire-part de décès ? Chacun en trouvera à foison dans sa mémoire et autour de soi.

Pourtant le désir n'a pas disparu de parfaire, d'accomplir, d'achever, d'atteindre le but. Dans le domaine moral — quelle que soit la fatigue, et la commune sagesse résignée à l'imperfection —, l'appel de la perfection, parmi nous, n'est pas sans attrait. Il ne faut pas s'étonner que dans la société de marché, le dégoût des satisfactions faciles fasse envier les cultures qui invitèrent l'individu à réaliser la sainteté ou le vide parfaits, la vertu parfaitement éveillée, la béatitude du plein abandon. Nous aimons à penser à ceux pour qui l'amour humain était en chemin vers l'Amour

absolu. Sur cette voie, quelques-uns connurent des moments d'impatience. Ainsi Kafka : « Il y a un but, mais pas de chemin. Ce que nous nommons chemin, c'est hésitation. »⁴ Parfois aussi — en dépit des désastres de notre siècle — l'on voit renaître l'idée selon laquelle le mal et l'imperfection en ce monde sont les produits d'une opposition inscrite au sein même d'une Puissance créatrice parfaite.

Formes closes et perfection restreinte.

Pour être juste, il faut parler aussi d'une perfection qui ne se dérobe pas : d'une perfection inscrite dans la limite. Suivons la direction indiquée par Goethe : le cercle de la forme des nobles créatures, « aucun dieu ne peut l'élargir, la nature l'honore ; car seule une perfection restreinte pouvait être possible »⁵. Cette idée lui tient à cœur. Il la répète : « Le plus proche de la perfection, c'est celui qui, d'une vue pénétrante, se déclare limité »⁶.

Parmi les Anciens, un grand philosophe était persuadé que la perfection se réalisait presque naturellement dans l'expérience quotidienne : dans l'acte même, précisément, de la vision, ou dans le plaisir. Tout ce qui est complet est parfait. Il est bon de rappeler les paroles mémorables d'Aristote :

On admet d'ordinaire que l'acte de vision est parfait à n'importe quel moment de sa durée (car il n'a besoin d'aucun complément qui surviendrait plus tard et achèverait sa forme).

⁴ Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, trad. par Jean Starobinski, Fribourg, 1945, p. 313.

⁵ Goethe, *Gott und Welt*, « Die Metamorphose der Tiere », *Sämtliche Werke*, 6 vol. Stuttgart, 1863, t. I, p. 175.

⁶ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, 1188, dans *Werke*, Artemis Verlag, Zürich et Stuttgart, t. IX, p. 649.

Or telle semble bien être aussi la nature du plaisir : il est, en effet, un tout, et on ne saurait à aucun moment appréhender un plaisir dont la prolongation dans le temps conduirait la forme à sa perfection. C'est la raison pour laquelle il n'est pas non plus un mouvement. Tout mouvement, en effet, se déroule dans le temps, et en vue d'une certaine fin, comme par exemple le processus de construction d'une maison, et il est parfait quand il a accompli ce vers quoi il tend ; dès lors il est parfait soit quand il est pris dans la totalité du temps qu'il occupe, soit à son moment final. (*Éthique à Nicomaque*, X, 3, 1174a, trad. J. Tricot.)

Ailleurs, pour définir la perfection, le Philosophe associe la notion d'une totalité constituée et celle d'un but atteint :

« Accompli » [parfait] se dit d'abord de ce en dehors de quoi il n'est possible de saisir aucune partie de la chose, pas même une seule : par exemple, le temps d'une chose est accompli lorsque, en dehors de ce temps, il n'est pas possible d'appréhender quelque temps qui soit une partie de ce temps. — « Accompli » [parfait] se dit ensuite de ce qui, sous le rapport de la qualité propre et du bien, n'est pas surpassé dans son genre : ainsi on dit « un médecin accompli » et « un joueur de flûte accompli » quand, envisagés selon la forme de leur vertu propre, ils ne laissent rien à désirer. (*Métaphysique* Δ 16, 1021b12-17, trad. J. Tricot.)

Les exemples sont simples et beaux : la maison construite, la maîtrise instrumentale qui fournit sa preuve par un jeu insurpassable. Les deux perfections — celle de l'objet et celle de l'artiste — peuvent être pensées comme corrélatives. La maîtrise des matériaux, la libre domination des instruments produisent l'objet parfait, clos dans sa forme : maison achevée (pour le parfait architecte), mélodie plaisante (pour le parfait joueur de flûte),

équilibre et santé (pour l'activité du médecin parfait). Un troisième aspect de la perfection est réservé aux contemplateurs — quand ils goûteront la perfection d'un plaisir dans la perfection d'un regard. Les justes proportions, les symétries, la composition, la cohérence, la subsidiarité des parties : telles sont les conditions que remplit la perfection restreinte. Elle peut se définir comme l'absence de tout manque dans un objet déterminé, formellement ou techniquement limité. C'est d'abord l'adéquation à la fonction qui rendra parfaits les objets d'usage : le vaisseau, le vase, l'arme, le bijou. Dans la doctrine « classique », la parfaite maîtrise instrumentale s'étend jusqu'aux arts de la *représentation*, qui n'ont aucune finalité pratique. Le peintre et le poète parfaits trouvent leur place aux côtés du parfait musicien.

La construction, la ressemblance : ce sont là deux domaines dans lesquels la perfection semblait pouvoir se manifester, au prix du travail et de la maîtrise opératoire. Les objets produits par ceux qui possèdent les secrets du métier prouvent leur perfection tour à tour (ou tout à la fois) dans la plénitude objective de l'usage, dans celle de la forme sensible, et dans celle de la ressemblance.

L'exigence formelle de l'accord entre le tout et ses parties fut constamment rappelée par les théoriciens. On pouvait lire, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, cette définition assez abstraite de la perfection :

C'est l'accord qui règne dans la variété de plusieurs choses différentes, qui concourent toutes au même but. (...) La perfection du tout doit toujours prévaloir sur la perfection d'une partie. (...) La perfection du tout est l'objet de laquelle on travaille d'une manière sensée à quelque ouvrage que ce soit. (...) Trop de perfection dans une partie serait une vraie imperfection dans le tout.

Diderot appliquait ces préceptes dans les jugements qu'il portait sur la peinture, et en particulier sur la peinture d'histoire, qui occupait alors le degré suprême dans la hiérarchie des arts visuels.

Dans ses jugements, qui exprimaient le désir des connaisseurs, Diderot exigeait de surcroît que, corroborant l'accord des parties au sein du tout, l'illusion complète paraisse avoir été produite. Issu de la littérature antique (Pline), le mythe de la ressemblance — miroir impeccable — hantait encore l'esprit des connaisseurs. Le point de la perfection semblait atteint quand les oiseaux se laissaient leurrer par les raisins du peintre, ou quand un peintre tentait de tirer le rideau qu'un autre peintre avait habilement représenté. Le sculpteur, selon le même système, pouvait poser ses outils quand le marbre paraissait devenu de la chair et que la statue semblait respirante. À la limite, imaginait-on, le sculpteur ne reconnaissait plus son œuvre et en tombait amoureux. La belle œuvre était celle qui aurait eu pour témoin imaginaire un spectateur incapable de discerner le réel et l'art, les plus beaux objets de la nature et leur copie. À ce point de méprise et de confusion, croyait-on, les productions de l'art ne pouvaient être surpassées ; elles en devenaient inestimables ; et l'on se plaisait à rappeler la légende de Zeuxis proclamant ses ouvrages plus précieux que l'or et que l'argent, et donnant ses tableaux plutôt que de les vendre. L'idée s'établissait ainsi que le travail de l'art pouvait aboutir à un résultat indépassable. « Le grand peintre doit exprimer si parfaitement les caractères par les gestes, que le spectateur s'imagine voir en effet les choses dont il ne voit que la représentation » (Antoine Coyvel⁷). L'œuvre capable de réunir dans une totalité cohérente toutes les parties qu'elle devait comporter, ne laissait plus rien à désirer. Elle devenait l'Œuvre.

⁷ Antoine Coyvel, *Épître à mon fils*, dans Henry Jouin, *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1883, p. 350.

À l'époque des Lumières, certes, la recherche de la perfection se voyait offrir un champ très large. L'art avait le devoir de chercher la perfection dans les formes de « l'idéal » et de la « belle nature », dont les objets offerts à nos yeux ne pouvaient qu'indiquer tout ensemble la possibilité et l'éloignement. Le tableau d'histoire avait mission de rendre quasi présente une belle absence : une action héroïque, une intervention divine, un martyr dont ne témoignaient que des poèmes, des récits, des symboles du dogme. On attendait que la composition et le coloris du peintre créent la surprise, qu'ils en imposent par leur énergie. Mais il s'agissait d'un événement recréé par l'imagination et ramené dans l'aire de la présence. Il fallait que le tableau sache introduire, dans l'univers des choses visibles, un surcroît de réalité puisé dans les formes de l'idéal. Ces belles formes devaient être animées et assistées par la représentation la plus noble et la plus vraisemblable du « costume » et des « passions ». Antoine Coyvel, exprimant la doctrine de l'Académie, subordonnait la perfection de la peinture à la pensée :

La peinture la plus parfaite est celle qui peut, par la manière de penser, par l'imagination et l'exécution de la main, représenter les figures des choses, et tous les objets de la nature ; la main cependant est ce qui contribue le moins à l'excellence de cet art ; elle ne doit qu'obéir à la pensée et n'est, pour ainsi dire, que son esclave. (...) Elle a pour objet la matière et l'esprit ; en un mot, la nature entière qu'elle doit non seulement imiter, mais souvent surpasser⁸.

De son côté, la peinture de genre trouvait son point de perfection dans l'imitation exacte de la « nature commune », telle qu'elle se présente, au fil de la vie quotidienne, dans les maisons ou les

⁸ Antoine Coyvel, *Discours sur l'excellence de la peinture*, dans Henry Jouin, *op. cit.*, p. 288 et 216.

cabarets, sur les tables et les buffets, dans les bouquets de fleurs et les tables dressées, dans les champs, parmi les sentiers et les troupeaux. La louange courante, pour tous les types de peinture, allait au *fini* de l'œuvre : on félicitait l'artiste pour un travail pleinement *abouti*, parvenu à son *terme*. Quand on parlait de *fini*, on admettait que l'œuvre existât en vertu seulement d'une inspiration ou d'une obligation acceptées, dans la visée d'une fin précise, — d'un état définitif. Comme si un contrat d'illusion devait être respecté. Quand on évoquait un *terme* atteint, on introduisait non seulement la métaphore du voyage, mais celle de la gestation et de la naissance. L'œuvre était agréée quand on pouvait considérer qu'elle avait reçu tous les membres, tous les organes nécessaires à sa vie. Mais l'écart subsistait opiniâtrement, entre l'imitant et l'imité, car le signe, quel qu'il soit, ne peut jamais se confondre avec ce qu'il désigne. Ce qui est produit par l'artifice parfait ne possèdera jamais ni la vie éternelle de l'idée, ni la vie palpitante de l'oiseau réel. L'illusion la plus virtuose, en s'accomplissant, se proclame illusoire et n'abolit pas la différence entre le réel et sa représentation. C'est un faux secret, qui commence par sa divulgation. Les trompe-l'œil ne charment que les yeux qui ne se laissent pas tromper, tout en acceptant de se laisser tromper. Tout le monde sait qu'un tableau ou une fresque n'est pas une fenêtre.

C'est une affaire entendue : la perfection imitative n'est plus notre souci, ou ne l'est que sous de tout autres conditions. L'artiste est désormais déchargé de ce devoir. Le rapport au réel ne passe plus par l'illusion. En simplifiant considérablement, l'on pourrait dire que, l'imitation étant devenue l'affaire de la technique, le champ s'est libéré pour l'idée d'une œuvre parfaite qui serait toute de construction, vouée à ne ressembler qu'à elle-même, comme l'œuvre musicale. En simplifiant encore : l'apparition de la photographie — pourrait-on croire — qui a d'abord paru se charger entièrement de la représentation, a rendu sa totale liberté à l'art de construire. (On a pu croire un bref moment que la photographie imitait sans construire. Bien sûr, la photographie a très vite décou-

vert qu'elle pouvait et devait se construire, autant que la peinture.) L'idée d'une perfection toute volontaire, et entièrement dépendante de l'esprit, a occupé une grande place au long du vingtième siècle. Le cubisme, le constructivisme, l'abstraction ont visé très haut. Par la magie des rythmes, des surfaces, des épaisseurs, des couleurs, les artistes auront parfois poursuivi quelque chose d'analogue au Grand Œuvre des alchimistes : objets doués d'une énergie autonome, machines insurpassables, mondes clos tenant tête au monde, établissant avec lui un rapport d'égal à égal. D'où l'importance donnée aux chiffres, au calcul des intervalles, aux accords ou aux oppositions des couleurs. Dès lors que s'abolit le rapport représentatif à deux termes — c'est-à-dire des objets perçus et de leur image, du visage et du miroir —, l'espace s'ouvre pour que s'y déploient des réseaux qui ne pouvaient être tributaires que de leur propre organisation systématique, matérialisations souveraines des rapports possibles entre tout et parties. En supprimant l'intervalle qui conférait à l'image son caractère à la fois subalterne et orgueilleux par rapport au réel, cet art de la construction pure aspire à la *parfaite* affirmation de soi. Il trouve sa justification en son vouloir propre, tel que son évidence l'atteste. mais cette évidence n'est pas enfermée dans sa loi autonome. Dans les cas les plus favorables, le renoncement à la représentation n'exclut nullement, entre le monde ainsi construit et le monde perçu, le jeu d'analogies plus distantes, mais aussi plus émouvantes.

II.

Du chemin.

Donnons voix à une autre pensée.

Ne serait-il pas plus juste de renoncer au mirage d'un but final — la perfection, l'objet parfait —, et de dire simplement : Toute œuvre est chemin ?

Elle n'est que chemin. Elle ne peut se saisir que comme « en route ». Elle ne possède pas le pouvoir d'être plus que ce mouvement, de rejoindre un terme du mouvement, c'est-à-dire un repos heureux, qui serait en réalité sa disparition. En refaçonnant ma proposition initiale, j'en viendrais alors à dire non plus : Toute œuvre est en chemin vers l'Œuvre, mais : toute œuvre saisissable, c'est-à-dire singulière et concrète, est *de passage*. C'est le passage, et non la perfection, qui est la vérité. Je biffe : vers l'Œuvre. Non pour supprimer la tension, mais pour la restreindre à elle-même, pour la faire s'accomplir en elle-même, dans sa singularité momentanée.

La perfection, ç'aurait été le travail poussé jusqu'au *point* où il n'y a plus rien à lui ajouter. Ce *point*, où aurait-il été situé ? Quand le mouvement du travail aurait-il eu le droit et peut-être aussi le devoir de s'arrêter ? Ce point n'existe que pour la pensée désirante. Il n'est peut-être nulle part.

Les artistes n'ont cessé de rêver au chef-d'œuvre. Or le chef-d'œuvre est un mirage mortel. Balzac en fit le thème de son admirable *Chef-d'œuvre inconnu* : Frenhofer, travaillant à donner forme et vie à une figure de femme, n'a négligé aucun effort pour s'approcher du *point* de la perfection. Son ambition l'a fait vivre pendant dix ans dans une exaltation et un tourment continuel. Il croit enfin avoir créé un être vivant. « Mon œuvre est parfaite. » Au moment où il découvre son tableau à ses deux visiteurs, Porbus et le jeune Nicolas Poussin, ceux-ci n'y trouvent qu'un chaos de lignes et de couleurs, — à l'exception d'un pied, seul « fragment » restant d'une étape antérieure. Les visiteurs comprennent qu'à partir d'un certain moment, le travail de perfectionnement n'a plus été qu'une progressive destruction. « Il n'y a rien sur sa toile. » Frenhofer, qui croyait avoir créé une femme vivante et respirante, n'accepte pas de reconnaître son échec. Il brûle ses toiles et meurt de désespoir la nuit suivante.

Le goût de la perfection n'aurait-il pas préparé son propre détronement ? Plus intense est la poursuite de la réflexion, et plus

elle suscite et met en évidence son contraire : le provisoire, le plan esquissé, les travaux préliminaires ; la série des étapes parcourues avant que le but espéré ne soit rejoint. De ces étapes il reste quelquefois des portefeuilles d'ébauches, des pages d'études partielles. À voir tant d'esquisses, l'évidence s'impose : l'œuvre n'a pas surgi d'un seul coup, elle a longuement occupé la pensée de son créateur. Et, pour nous, une tentation peut s'insinuer : la compréhension de l'œuvre, si convaincante que soit sa forme « dernière », ne doit-elle pas intégrer tous ses états préparatoires ? Ne devons-nous pas tout mettre sur pied d'égalité ? Parmi les lecteurs et spectateurs d'aujourd'hui, il en est qui préconisent même de remonter, contre tout espoir raisonnable, jusqu'aux rêves infantiles qui la préfigurent. Il faut cheminer à travers la longue aventure antécédente. À quoi s'ajoute une histoire ultérieure. L'œuvre ne change-t-elle pas de figure à partir du moment où elle est rendue publique, reconnue, reproduite, imitée, devenue banale ? Peut-elle être séparée du jugement qui la reçoit, et qui la reconstruit en la recevant ? Bref, ne doit-elle pas être comprise non seulement comme la somme de ses parties, mais comme la somme de ses états, peut-être jusqu'à la ruine et la mutilation ? Or si elle se disperse dans la foule de ses états, elle n'est plus un organisme clos : elle est une série ouverte, dont chaque élément est un sous-ensemble provisoire. Sous un regard devenu attentif à ces phénomènes, quelques grandes œuvres elles-mêmes perdent leur caractère d'unicité. Elles se mettent à bouger. Elles deviennent des mobiles, jusqu'à se dissoudre dans leur propre histoire. À la réflexion, l'on découvre que l'instabilité de la signification des œuvres va de pair avec leur gloire et leur transmission elle-même. Elles subsistent dans leur substance intime les effets (parfois désastreux) des divers moyens qui en assurent la diffusion et la reproduction dans l'espace et le temps. À dire vrai, les ramifications de la *copie* et de la variante ne sont pas une chose nouvelle. Elles n'ont jamais cessé de se manifester, qu'il s'agisse des ateliers de copistes médiévaux, des ressources offertes par les caractères

mobiles de l'imprimerie, ou des aspects les plus modernes de la multiplication mécanique. Volontaire ou involontaire, l'altération accompagne l'acte de communication, qu'il soit le fait des artistes mêmes ou qu'il intervienne à leur insu. Imprévisiblement, tantôt l'énergie s'accroît du fait de la transmission, et tantôt elle se dégrade. Une récente surenchère ne veut apercevoir que des apparitions nomades, ou un texte infini, sans bord et sans extérieur.

Esquisses et retouches.

Dans les arts du dessin, dans la sculpture, le *non finito* a été compris et apprécié comme une anticipation de l'Œuvre possible, interrompue par une colère, par une mélancolie, ou une stratégie d'autodépréciation de l'artiste. La *sprezzatura* — littéralement : dépréciation — était considérée comme une vertu élégante dans l'Italie de la Renaissance. Les feuilles d'études eurent très tôt leurs collectionneurs. Ce fut, en grande partie, parce qu'on les croyait plus fidèles à l'inspiration première, c'est-à-dire à l'invention. Le Comte de Caylus, grand *dilettante*, en donnait d'autres raisons encore, dans un esprit encore tout classique :

Quoi de plus agréable que de suivre un artiste du premier ordre dans le besoin qu'il a eu de produire, ou dans la première idée dont il a été frappé pour une machine dont on peut comparer l'exécution ; d'approfondir les différents changements que ses réflexions lui ont fait faire avant d'arrêter son ouvrage, de chercher à s'en rendre compte ; de se voir enfin avec lui, dans son propre cabinet, et de pouvoir se former le goût en examinant les raisons qui l'ont engagé à faire ces changements.

Il me semble qu'un simple trait déterminant souvent une passion et prouvant combien l'esprit de l'auteur ressentait alors la force et la vérité de l'expression, l'œil curieux, l'imagination animée, se plaisent et sont flattés chacun d'achever ce

qui souvent n'est qu'ébauché. La différence qui se trouve, selon moi, entre un beau dessin et un beau tableau, c'est que, dans l'un, on peut lire à proportion de ses forces tout ce que le grand peintre a voulu représenter; et que, dans l'autre, on termine soi-même l'objet qui vous est offert⁹.

C'est un plaisir d'« amour-propre » — c'est-à-dire une complaisance envers son propre travail mental — que goûte l'amateur, en complétant le dessin par la pensée et en imaginant l'œuvre achevée. Certes, le comte de Caylus respectait le primat de l'ouvrage accompli que le grand peintre « arrêta » à point nommé. Peu s'en faut néanmoins que la justification ici donnée pour le goût de l'esquisse ne corresponde à celle qui, de nos jours, a accompagné l'art conceptuel.

Il n'est pas rare que, comme le Frenhofer de Balzac, des peintres et des poètes aient hésité sur le moment précis où ils pouvaient considérer leur œuvre comme achevée. Ils ont été parfois préoccupés par le caractère arbitraire de cette décision. Beaucoup d'entre eux ont eu de persistants *repentirs*. La Tour, vers la fin de sa vie, a gâté ses pastels, qu'il allait retoucher; Bonnard a corrigé ses tableaux dans les musées. Wordsworth a récrit toute une partie de sa poésie; Henry James a changé le style de beaucoup de ses textes pour l'édition Scribner, etc. Les remarques notées par Paul Valéry dans ses *Cahiers*, à propos de la littérature, sont l'expression clairvoyante d'une expérience assez générale :

Un poème n'est jamais achevé — c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.

Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur, — la poussée d'un autre poème.

⁹ Comte de Caylus, *Discours sur les dessins*, dans Henry Jouin, *op. cit.*, p. 370.

Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussé, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle.

mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie.

« Perfection. »

c'est *travail*¹⁰.

Valéry, on vient de le voir, n'utilise pas le mot perfection sans précaution. Il l'encadre de guillemets, pour le mettre sous surveillance. Il note aussi :

Une chose réussie est une transformation d'une chose manquée.

Donc une chose manquée n'est manquée que par abandon¹¹.

Un livre n'est après tout qu'un extrait du monologue de son auteur. L'homme ou l'âme se parle ; l'auteur choisit dans ce discours¹².

Un ouvrage est une *section* d'un développement intérieur par l'acte qui le livre au public, ou par celui de le juger *achevé*¹³.

Nous voici invités à soupçonner dans l'œuvre tout l'accidentel qui l'a déterminée dans sa forme particulière : il faut prendre en compte les états diffus dont elle se distingue encore mal, les matériaux étrangers qu'elle recycle, les hésitations et les résignations qui tolèrent les incohérences, les lignes de fracture dont elle est parcourue.

¹⁰ Paul Valéry, *Cahiers*, 2 vol., Paris, Pléiade, 1973-1974, t. II, p. 1010-1011.

¹¹ Paul Valéry, *Littérature*, dans *Œuvres*, 2 vol., Paris, Pléiade, 1960, t. II, p. 553.

¹² Paul Valéry, *Choses vues*, dans *Œuvres*, éd. cit., t. II, p. 479.

¹³ Paul Valéry, *Littérature*, dans *Œuvres*, éd. cit., p. 557.

L'expérience, le fragment.

Dans le langage d'une assez grande partie de la critique d'aujourd'hui, l'art intéresse moins pour la qualité propre de ses *produits finis*, que pour le *processus* dont il atteste le déploiement. L'on attribue valeur non au résultat ni à sa beauté, mais à ce que l'on s'est habitué à nommer *l'expérience*, et qui est la trace intime marquée par les accidents du chemin : les tâtonnements, les fausses routes, les sentiments qui les accompagnent, les effets cumulatifs qui en résultent. Nous sommes conviés à en tirer leçon, pour nous-mêmes, à la fois pour que nous y participions, et pour que nous mettions à l'épreuve notre différence. Nous nous intéressons aux javelots perdus de l'artiste baudelairien, plus qu'à celui qu'il a cru mettre dans « le but ».

La pensée moderne, dès ses débuts renaissants, attribua au fragment (ou à la ruine, totalité émiettée) la plus éminente dignité, et contribua ainsi au déclin du culte voué au chef-d'œuvre unique et parfait. Les représentants du romantisme en développèrent la théorie dans le domaine littéraire : Novalis intitula *Blütenstaub* — pollens, littéralement « poussière de fleurs » — un recueil de fragments. Il n'est pas le seul. « Je ne puis donner de ma personnalité », écrit Friedrich Schlegel, « aucun autre échantillon qu'un système de fragments, parce que je suis moi-même quelque chose de ce genre ; aucun style ne m'est naturel et facile que celui des fragments¹⁴. (...) Un fragment, à l'égal d'une brève œuvre d'art, peut être isolé de tout l'univers qui l'environne, parfait en soi-même comme un hérisson. »¹⁵ Nietzsche formula ce que l'on a appelé son « système » dans une constellation de fragments. En

¹⁴ Cité par Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, Paris, 1969, p. 526-527.

¹⁵ Friedrich Schlegel, *Fragments*, dans *Kritische Schriften*, Munich, 1970, p. 47.

France, la même préférence pour le fragment trouva son expression dans les écrits de Joseph Joubert : « Achever ! Quel mot. On n'achève point quand on cesse et quand on déclare fini. »⁶⁶ Ces penseurs voyaient dans la rupture le signe inversé de l'infini, et comme la marque de sa morsure. Par le jeu des oppositions, l'amour de la totalité ne leur semblait pouvoir s'exprimer que par les signes du manque, du vide, de la discontinuité, de la déception. Ils en vinrent à préconiser une imperfection « de principe ». L'infinie liberté dont se réclame le poète ne peut être manifestée que par un art qui laisse toujours à désirer. « Je vaudrais par ce qui me manque »⁶⁷, dit Valéry. « Le poème est l'amour réalisé du désir demeuré désir », déclare René Char. Un très beau poème d'Yves Bonnefoy s'achève par ce vers : « L'imperfection est la cime ».

L'instant de la dissolution.

La perte de la prééminence de l'Œuvre, et l'importance donnée aux états préparatoires sont donc des phénomènes corrélatifs : l'un entraîne l'autre. Nous aimons aujourd'hui à voir se succéder une série de moments différents, un aventureux voyage où chaque étape égale en légitimité l'étape précédente, si bien que ces moments différents deviennent en fin de compte indifférents. Nous avons perdu confiance dans la compacité durable d'une œuvre, et nous ne lui accordons plus qu'un présent ténu, entre un passé et un avenir encore plus ténus, simplement devinés. Les moments antérieurs sont parfois accessibles à notre connaissance objective. D'autres fois, si les documents relatifs aux états antérieurs font défaut, nous les imaginons, nous tentons de les recons-

⁶⁶ Joseph Joubert, *Pensées*, choix et introduction par Georges Poulet, Paris, 1966, p. 228.

⁶⁷ Paul Valéry, *Rhumbs*, dans *Œuvres*, 2 vol., Paris, Pléiade, 1957-1960, t. II, p. 649.

tuer à partir des caractères de l'œuvre même, de ses contradictions, de ses irrégularités, de ce qui paraît manquer à son homogénéité. Que ce soit sur la foi des documents ou par conjecture, nous remontons à une enfance, à de premiers rêves, à des avant-textes qui sont des balbutiements. Et nous ne pouvons nous résoudre à attribuer à toute l'entreprise un « état définitif » : un examen plus attentif nous le fait découvrir instable et fragile ; nous nous sentons entraînés à suivre des états ultérieurs, où l'objet produit se transforme et se déforme : il a subi des découpages, des réécritures, des altérations, des restaurations arbitraires, des réinterprétations, des sacralisations et des désécérations, des usures dues à la célébrité, des pieds-de-nez (des moustaches à la Joconde), — et il est parfois livré à une étrange dé-composition.

Distendre et fragmenter le moment de l'œuvre n'est que l'un des aspects de nos conduites théoriques et pratiques à l'égard de l'œuvre d'art. Or c'est encore lui reconnaître une temporalité propre. C'est encore admettre une succession de totalités provisoires. Une attitude plus radicale consiste à leur retirer tout support temporel, c'est-à-dire à les vouloir les plus éphémères, les plus périssables, à ne leur attribuer que le temps d'un geste, à refermer ce geste sur le corps même de l'artiste. Quelques œuvres contemporaines désavouent la condition de l'œuvre : elles travaillent à leur propre descellement, ce qui à la vérité ne réclame de l'« artiste » — nom usurpé peut-être intentionnellement — que l'effort de se montrer dans l'acte de construire-et-détruire ; la signification n'adhère plus à quelque objet produit : elle est toute dans le concept qui condamne l'objet conservable, ou qui le parodie par le moyen de la reproduction mécanique provocatrice.

La série, la variation.

Néanmoins, tandis qu'annonçant la fin de l'art le faire-part nécrologique circulait, l'on remarquait aussi l'attitude inverse, des

artistes qui persistaient à chérir et à fixer certains gestes, certains objets, certains lieux, — parfois un seul geste, un seul objet, un seul lieu, — comme pour les sauver d'un cataclysme. Comme pour faire droit, modestement et fermement, à l'exigence de ressemblance et de construction, au milieu d'un consentement général au flux. Celui qui donna l'exemple de cette recherche, parmi quelques-uns, fut Alberto Giacometti. Dans son approche de la figure humaine, il fut obsédé par la recherche d'un *point* duquel tout allait dépendre. La question n'était pas celle de la perfection. Elle se formulait simplement : le tableau tiendrait-il ? Aura-t-il de suffisantes excuses pour être autorisé à survivre ? Toute la construction, toute la ressemblance avait pour condition la réussite d'une toute petite zone de la toile. C'était un lieu de la face, au-dessus du nez, entre les yeux, où se concentrait la vérité du visage. Giacometti désespérait de pouvoir le capter. Il parlait d'échec, d'œuvre manquée. Il multipliait les tentatives, et les toiles sur le même sujet s'accumulaient les unes à côté des autres.

L'œuvre se recompose donc, sous notre regard, en une pluralité de figures semblables dans leur projet, et différentes les unes des autres dans leur réalisation. Cela prête à réflexion. Car de telles séries ne sont pas dissipatives. Ce sont des variations sur un thème. Il est légitime ici d'évoquer le langage de la musique.

La sériation poétique et musicale se confie au temps. En poésie, dans les poèmes dits réguliers, la répétition du rythme, la strophe, les couplets, maintiennent constante et prévisible la structure métrique et phonique. L'une des grandes formes ouvertes de la poésie est le recueil de pièces construites selon la même règle (le sonnet par exemple), avec ici ou là des exceptions qui font mieux percevoir les régularités. Dans la rivière qui fuit, le même flot disparaît et renaît toujours différent. Le chant suprême d'Orphée, selon la légende, sort d'une tête coupée qu'emporte le fleuve.

En musique, l'ordre séquentiel se manifeste dans divers procédés répétitifs. Les plus remarquables, à mon sentiment, sont

ceux qui ménagent le recommencement régulier et régulièrement modifié d'une structure organisatrice constante. L'on y voit le même revêtir assidument le visage de l'autre, et vice-versa. Pensons au genre de la chaconne, qui a pris naissance à partir du retour régulier des pas d'une danse et d'une marche de basse. L'on vit par la suite se développer le très grand art de la variation, qui trouve le secret de concilier la répétition du même tracé fondamental et la transformation incessante de ce qui prend appui sur ce tracé. Il s'agit là d'un réseau dans lequel un élément producteur reste assidument actif. Cet élément a pu être donné par le hasard, ou choisi par le désir de prouver un savoir-faire ; l'élégance suprême consiste à accepter l'arbitraire : composer sur un air à la mode, ou sur les notes choisies par le caprice d'un prince. Il ne suffit pas de parler de réseau et de tissage, car il s'agit de beaucoup plus que de la modification du dessin et des couleurs de la trame sur une même chaîne. Je sens se déployer une incomparable jubilation lorsque j'entends la grande Passacaille pour orgue ou les *Variations Goldberg* de Bach. Le genre de la variation s'affranchira de la soumission à la coupe initiale, et renoncera au retour de la basse : une liberté s'ouvrira. Et dans des œuvres comme les *Trente-trois Variations sur une valse de Diabelli* de Beethoven, la variation offrira au génie la possibilité d'un parcours — d'un chemin — qui ouvre les espaces les plus lointains. L'on éprouve l'exaltation d'une inépuisable fécondité imaginative qui va de l'avant sans jamais oublier ce que fut le premier prétexte qui lui indiqua la route. Tant de visages successifs font tout ensemble oublier et reconnaître une seule et même proposition originelle. Tout se passe comme si la variation nous révélait la synthèse possible de ce que nous avons d'abord vu se séparer : la construction totalisante, et le mouvement qui pourrait ne pas s'arrêter. Les plus émouvantes réussites du jazz consistèrent à pratiquer à la fois l'improvisation et la variation.

Et je pense ici aux équivalents de la variation dans les arts visuels. Je songe ainsi aux divers *états* d'une gravure, étapes certes

dans le progrès d'une conception, mais réponses aussi aux problèmes liés à la mise en circulation de la gravure : usure de la plaque, encrages, papiers, etc. Le graveur, parce qu'il est tenu par les strictes conditions matérielles de son travail, doit découvrir les ressources qui lui permettent d'exercer sa liberté inventive, en transformant la contrainte technique en avantage.

En plus de la série des états d'une seule gravure, il faut considérer la série des gravures gouvernées par un thème commun. La sériation fut constamment pratiquée dans le cadre même de ce qu'il est convenu d'appeler la « tradition ». La sériation produit la multiplicité, sous la haute surveillance d'un principe d'unité. Reconnaissons que la série est liée à un type particulier de plaisir. C'est le plaisir de la répétition à la fois prévisible et surprenante au sein d'une catégorie de « sujets », dans un cadre préfixé ; c'est le bonheur de rester à l'intérieur d'un ordre discipliné, régulier, mais en perpétuel recommencement, donc mobile et laissant le divers et l'imprévu se manifester à tout instant comme un affleurement de l'infini. Les têtes orientales de Castiglione, les personnages armés de Salvator Rosa, les ports de mer de Stefano della Bella, les magiciens de Tiepolo, les merveilles de la montagne de Caspar Wolf, parfois les apparitions d'une seule et même montagne, comme le Fuji de Hokusai. Le chemin appelle le mouvement ; le mouvement confirme le chemin.

III.

De l'origine.

Si l'œuvre est chemin, d'où part le chemin, d'où provient l'énergie qui le parcourt ? Si elle est un mouvement sans terme, n'a-t-elle pourtant aucun commencement, aucune origine ?

Diderot écrivait : « Il y a un démon » qui travaille au-dedans des grands artistes « et qui leur fait produire de belles choses,

sans qu'ils sachent ni comment ni pourquoi »⁸. Viendra Kant, qui donnera à ce démon le nom de « génie ». Kant, dans la *Critique du Jugement*, demande que le jugement de goût soit expressément séparé du concept de perfection. On ne peut pas juger de la beauté « par concept », on ne peut pas porter sur elle un « jugement de connaissance ». C'est le sentiment interne qui est le seul juge. La beauté est produite par le génie. Kant a donné du génie cette définition, qu'il faut rappeler, parce que ses échos sont toujours présents :

Le génie est le talent (don naturel) qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par laquelle la nature donne ses règles à l'art.

Et Kant ajoutait, décisivement : « Le génie est totalement opposé à l'esprit d'imitation »⁹. Il invente ses procédés, sans se plier à des exemples. Certes, le génie selon Kant a le pouvoir de représenter fidèlement la « beauté naturelle » : il ne peut toutefois s'en contenter. Car pour nous toucher, il lui faut y ajouter une « idée morale ». En suivant les suggestions de Kant, et en extrapolant à peine, on peut aller jusqu'à dire que l'art possède éminemment un pouvoir de produire sans aucun modèle, pouvoir qui est celui de la nature elle-même et de la vie. Le génie, parce qu'il est l'organe de la nature originelle, s'affirme par l'originalité. La voie est ainsi libérée pour toute l'invention moderne. Même s'il est applicable à l'art du passé, ce type de légitimation est nouveau. Il écarte tout impératif de soumission à un donné, et il servira à justifier un art très différent de l'art « classique » : il en appelle à un pouvoir apparenté à la productivité qui s'exprime

⁸ D. Diderot, *Œuvres complètes*, Paris, 1970, t. V, p. 296.

⁹ I. Kant, *Critique du jugement*, § 46 à 49.

dans et par le monde vivant. Certes, l'œuvre d'art est un artefact, mais le plaisir que nous y trouvons est d'y percevoir un pouvoir créateur travaillant non *d'après nature* mais *comme la nature*. Or la nature est l'origine. C'est elle qui invente et qui efface les structures. C'est elle qui imprime le mouvement, c'est elle qui a doué les hommes de la faculté de se retourner contre elle : ils peuvent s'écarter d'elle dans la réflexion et la technique, ils peuvent l'entraver par la violence de leurs entreprises à courte vue. Mais c'est la nature aussi qui, à travers ces voies obliques, incite les humains à progresser et à réaliser librement ce qui est peut-être son plan caché. Le « génie » est le pouvoir issu de la force primitive de la nature, qui en conserve la mémoire, et qui lui assure un avenir.

Si j'ai quelque peu dépassé le propos de Kant, je l'ai fait en pensant à ses successeurs. Dans les générations qui suivirent, en effet, l'on a rêvé que l'art, obéissant inconsciemment à la dictée du génie, accomplirait un grand retour, reviendrait à sa source, jusqu'à coïncider avec la puissance originelle qui a produit la réalité tout entière et qui constitue aussi le point de départ de la construction philosophique. À ce moment, l'idée de la perfection a repris un nouvel attrait, non pour définir la représentation réussie du *produit* de la nature, mais pour indiquer le développement achevé de la vie de l'esprit et la coïncidence retrouvée avec la *productivité* souveraine. Schelling l'a dit dans son langage philosophique, et même si celui-ci nous paraît aujourd'hui étrange, il faut écouter ce qu'il s'efforce d'établir :

Un système est *accompli*, mené à sa perfection quand il est ramené à son point de départ. (...) Et précisément ce fondement originel de toute harmonie du subjectif et de l'objectif, que nous n'avons pu représenter dans son identité originelle que grâce à l'intuition intellectuelle, c'est lui qui par l'œuvre d'art s'extrait entièrement du subjectif et devient complètement objectif. Si bien que notre objet, le moi lui-même, est

progressivement ramené au point où nous en étions quand nous commençons l'entreprise philosophique³⁰.

Schelling, qui exerça une si grande influence dans la première partie du dix-neuvième siècle, reconnaissait que l'art était capable de restituer l'homme à lui-même, à l'égal de la philosophie. Son intuition s'exprimait, selon l'expression de M. H. Abrams, par « la figure du voyage en cercle vers l'intérieur » (« *the figure of the circuitous journey homeward* »)³¹. Se rapprocher du battement d'un cœur primitif de la réalité, telle était la tâche confiée à l'art. Et l'image de la systole et de la diastole cardiaque animait quelques-uns des arguments.

La réflexion du vingtième siècle sur les pouvoirs de l'art reste rattachée à quelques-unes des propositions fondamentales du romantisme, telles que Schelling et Poe les avaient formulées. Cette continuité est frappante. La pensée du romantisme avait été un ensemble de propositions visant à réfuter l'image d'une nature mesurable, maîtrisable, exploitable, c'est-à-dire dépouillée de tout élément sacré. Contre la mécanisation de l'image du monde, elle avait fait appel au mythe d'une Volonté primitive, qui n'eût pas été contradictoire avec l'exaltation de notre liberté intérieure (ou de notre amour du destin). Le romantisme, qui a contesté le primat de la perfection et qui a fait prévaloir le fragment, a aussi été porté par le désir de rétablir un grand principe d'unité. Une force souveraine, et non pas un concept. Ce fut à ce moment que pri-

³⁰ F. W. J. Schelling, *System des transcendentalen Idealismus* (1800), dans *Sämtliche Werke*, Stuttgart/Augsburg, 1856-1861, t. III, p. 628s. Schelling en vient finalement à évoquer « la suprême réconciliation (*Vereinigung*) de la raison et de la nécessité dans l'art, par lequel la nature productive accompagnée de conscience se referme sur elle-même et s'achève (*vollendet*) » (p. 634). La perfection (ou l'accomplissement, *Vollendung*) est donc l'origine retrouvée.

³¹ M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism*, New York, 1971, p. 199-234.

rent naissance de grandes rêveries cosmogoniques, inspirées par les sciences d'observation, et en dehors, le plus souvent, des théologies traditionnelles. Ces cosmogonies ont impliqué l'art : les poètes et les peintres s'en sont voulu les témoins. L'exemple aujourd'hui le plus souvent cité est *L'origine du monde* de Courbet. Il faut surtout se souvenir de *Eurêka* d'Edgar Allan Poe. Ce roman cosmologique nous demande de croire à un « Dieu pulsatoire » (Paul Valéry). La divinité de Poe, qui est pur Vouloir, produit l'atome primitif, dont l'explosion produira l'univers tout entier. Mais l'expansion n'est pas illimitée, une force de « réaction » la freine, puis détermine la chute et la condensation centrale de toutes les masses matérielles. Puis la matière s'annule dans le Vouloir divin redevenu absolu. Et le cycle recommencera, pour que s'accomplissent les mêmes symétries :

(...) Nous sommes plus qu'autorisés à accepter cette croyance, disons plus, à nous complaire dans cette espérance, que les phénomènes progressifs que nous avons osé contempler seront renouvelés encore, et éternellement ; qu'un nouvel univers fera explosion dans l'existence, et s'abîmera à son tour dans le non-être, à chaque soupir du Cœur de la Divinité.

Et maintenant, ce Cœur Divin, — quel est-il ? *C'est notre propre cœur*²².

Et, de même que Dieu et moi nous sommes un même cœur, la connaissance que j'ai de la Vérité est la même que celle qu'en a Dieu. (On lit à la dernière ligne : « *That God may be all in all, each must become God* ».) Cette connaissance est à la fois œuvre de raison et œuvre d'imagination, démonstration scientifique et poème, vérité et beauté conjointes. Tout se passe comme si Edgar Poe avait voulu confirmer l'aphorisme de Friedrich Schlegel :

²² E. A. Poe, *Eurêka*, dans *Œuvres en prose*, trad. C. Baudelaire, Paris, Pléiade, 1951, p. 809.

Toute l'histoire de la poésie moderne est un commentaire continu de ce court texte de la philosophie : tout art doit devenir science et toute science doit devenir art ; il faut unir poésie et philosophie²³.

La préface d'*Eurêka* présente l'ouvrage comme un « livre de Vérités », mais ajoute : « Néanmoins c'est simplement comme Poème que je désire que cet ouvrage soit jugé, alors que je ne serai plus ». Le livre a l'ambition de surmonter la division des « deux cultures », qui était déjà chose accomplie au moment où il fut écrit. À travers la traduction qu'en donna Baudelaire, ce livre fascina plusieurs poètes français (Mallarmé, Claudel, Valéry). Sa fascination n'est pas épuisée. Car le livre promet la réconciliation de l'espace tel que la physique le calcule et du corps vivant tel que la conscience humaine le perçoit. On y assiste à une vitalisation de l'abstrait, en même temps qu'à une formulation schématique du destin de toutes choses. On comprend que puissent s'y attacher aujourd'hui des peintres qui veulent maintenir vivace une question sur le monde dans ses plus vastes ou ses plus infimes dimensions.

Cette question fut posée avec plus d'insistance encore au long du siècle qui s'achève. Elle s'exprima dans les métaphores de l'origine, et souvent, comme chez Poe, dans celle du cœur qui bat. Dans la conférence que Paul Klee présente à Iéna en 1924, on lit ces propos, où quelques-uns des arguments du romantisme sont développés jusqu'à leurs extrêmes conséquences :

L'œuvre d'art, elle aussi, est par excellence genèse ; elle ne se présente jamais comme un produit fini. Certain feu prétend vivre, il s'éveille ; se guidant le long de la main conductrice, il atteint le support et l'envahit, puis ferme, étincelle grandissante, le cercle qu'il devait tracer : retour à l'œil et au-delà.

²³ F. Schlegel, *Fragments*, dans *Kritische Schriften*, éd. cit., p. 22.

L'artiste est homme, nature et un fragment de nature dans la sphère naturelle.

Quel artiste ne désirerait habiter le lieu où l'organe central de l'animation temporelle et spatiale — qu'on le dénomme le cerveau ou le cœur de la Création — détermine toutes les fonctions ?

Au sein de la Nature, de la Cause première, là où gît enfermée la clef secrète de l'omniscience ?

Mais cette destination ne s'impose pas à tous ! Chacun marchera vers le but que les battements de son cœur lui désignent.

Quant à nous, notre cœur bat pour nous emmener vers les profondeurs, les insondables profondeurs du Fond primordial. (...) Car je demeure aussi bien chez les morts que chez ceux dont la naissance est à venir. Un peu plus près du cœur de la création que d'ordinaire²⁴.

Maurice Merleau-Ponty a repris ces déclarations de Klee dans les notes de ses cours au Collège de France de 1959-1961. Il y fait le rapprochement avec Schelling, tout en évoquant des expériences contemporaines. Je transcris ces notes dans leur rapide discontinuité :

La peinture est nature naturante : sa main, rien que l'instrument d'une lointaine volonté ; parce qu'elle donne ce que la nature veut dire et ne dit pas : le « principe générateur » qui fait être les choses et le monde, « Cause première », « cerveau ou cœur de la création », « savoir absolu », principe plus vieux que Dieu même (Schelling), être brut — L'indélébile indestructible (Michaux)²⁵.

²⁴ Paul Klee, « Conférence d'Iéna », dans *Théorie de l'art moderne*, tr. P. H. Gonthier, Paris, 1982, p. 28-31.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Notes de cours, 1959-1961*, préf. de Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1996, p. 56-57.

Semblablement, Michel Henry, définit l'abstraction de Kandinsky comme une manifestation pure de la vie et comme un retour à la source cosmique :

On peut construire autant de types de lignes qu'il est possible de concevoir de manières pour la force de se déployer, de se combiner à d'autres, de s'unir à elles ou de les combattre. Se lève alors devant nos yeux un univers lyrique (produit d'une force unique ou de forces concordantes) ou dramatique (produit de forces antagonistes) dont chaque archétype formel, procédant de nos pulsions et de nos passions, se propose comme l'un de leurs « états ». La nature n'est (...) pas ce que la modernité en a fait, quelque substance extérieure à nous, étrangère, autonome, difficilement accessible et dont nous serions le reflet fugace et incertain. Elle plonge ses racines en nous, dans la Nuit de notre subjectivité sans fond et en procède secrètement. Nature originelle, subjective, dynamique, (...), dont nous sommes la chair, dont chaque battement est un battement de notre sang, qui se lève devant notre regard, cède à la pression de notre main, air que nous respirons, sol que nous foulons — ou plutôt cette *respiration* elle-même, ce mouvement, ce corps que je suis : cosmos !⁶⁶

Pensée de cette manière, la « nature naturante » fait couple avec la « nature naturée ». L'origine n'est-elle pas l'image inverse de la perfection achevée ? N'est-elle pas la perfection antérieure, qui se diffracte à travers les mondes virtuels, les tracés de tous les chemins, les lointains aboutissements ? L'origine ne devient-elle pas l'autorité par excellence, la seule grâce dont l'artiste ait le droit de se réclamer ? Il en a la confirmation dans son seul sentiment, indépendamment de toute norme. Et c'est là tout à la fois

⁶⁶ Michel Henry, « La peinture abstraite et le Cosmos », *Le Nouveau Commerce*, printemps 1989, Cahier 73/74, p. 52.

son assurance et son tourment. Car rien ne peut lui garantir que son désir de rejoindre le cœur battant de la réalité trouvera pleine satisfaction. Incertitude et angoisse ne peuvent qu'accompagner cette revendication. À quelle condition l'accès à l'origine ? À quel signe le reconnaître ? Cet accès, on a cru qu'il pourrait être favorisé par un regard sur les productions de l'enfance, ou sur les cultures considérées comme archaïques et primitives. Mais c'était là une nouvelle sorte de mimétisme, inspiré par le regret nostalgique. Presque parallèlement, la dictée de la nature, dont Kant faisait la caractéristique du génie, a pu être offerte pendant toute une période sous les noms de l'inconscient, de la libido, de la pulsion, — nouveaux représentants de l'origine, auxquels Freud souhaitait que s'ajoutât et s'appliquât la marque consciente de l'élaboration formelle.

L'origine est tellement symétrique et inverse de la perfection, que la critique de l'une de ces notions se renverse aisément en celle de l'autre. Il faut opérer cette critique et la surmonter. Quelques artistes ne doutèrent pas. Le fameux mot de Picasso, « Je ne cherche pas, je trouve », revendique un vouloir doublé d'un pouvoir : l'« originalité » de l'artiste, à l'en croire, réunit, dans un seul geste en court-circuit, l'origine, le chemin et la trouvaille, qui est la face paradoxalement provisoire de la perfection. L'on peut certes se demander si Picasso s'est laissé conduire par la loi de l'origine, ou s'il peignait, sans naïveté, d'après toute la peinture antécédente, en imprimant son invention et son prodigieux pouvoir de surenchère aux images et aux styles de la tradition tout entière. Énergie première, méta-style : l'un n'est pas moins vrai que l'autre. Une esthétique du premier jet, chez lui, n'a pas été inconciliable avec une esthétique de l'emprunt. J'accepte, quant à moi, de n'y pas voir de contradiction : j'accepte, comme un rêve gratuit, que la force imageante qui se manifeste dans le geste d'un artiste ou la parole d'un poète soit de même nature que la force qui construit le cristal, les premières molécules vivantes, les

feuillages, les cultures, les figures des dieux, les temples couverts de fresques...

Pourquoi faudrait-il penser à une origine hors d'atteinte, quasi transcendante, comme nous avons un instant pu penser à une perfection hors d'atteinte ? Si l'origine était une chose du passé, nous n'en connaîtrions que l'écho affaibli. Si la perfection n'était pas, d'une certaine façon, déjà là, nous n'en éprouverions pas le désir. Les trois moments qui furent distingués dans ces pages sont les noms de trois lieux temporels, que la réflexion devait séparer. Il y a assurément toujours une histoire. Mais chaque instant présent est une origine renouvelée. Il porte en lui la chance d'une perfection aussitôt éclore. Au moment de la compréhension et du plaisir, il n'y a plus qu'un seul feu, une puissance qui se confond avec le but, — le chemin étant tout ensemble parcouru et aboli²⁷.

Jean STAROBINSKI.

²⁷ Ces réflexions doivent beaucoup au texte de J.-B. Pontalis ouvrant le numéro 50 de *La nouvelle revue de psychanalyse* (*L'inachèvement*, Paris, automne 1994), ainsi qu'aux études de Christophe Carraud et de Michel Costantini parues dans *L'Œuvre et ses métamorphoses*, I.A.V., Orléans, 1994.